PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Marca 1912 r.
ZESZYT 6 (84).
ROK V.

WARUNKI PRENUMERATY.

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie ' rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

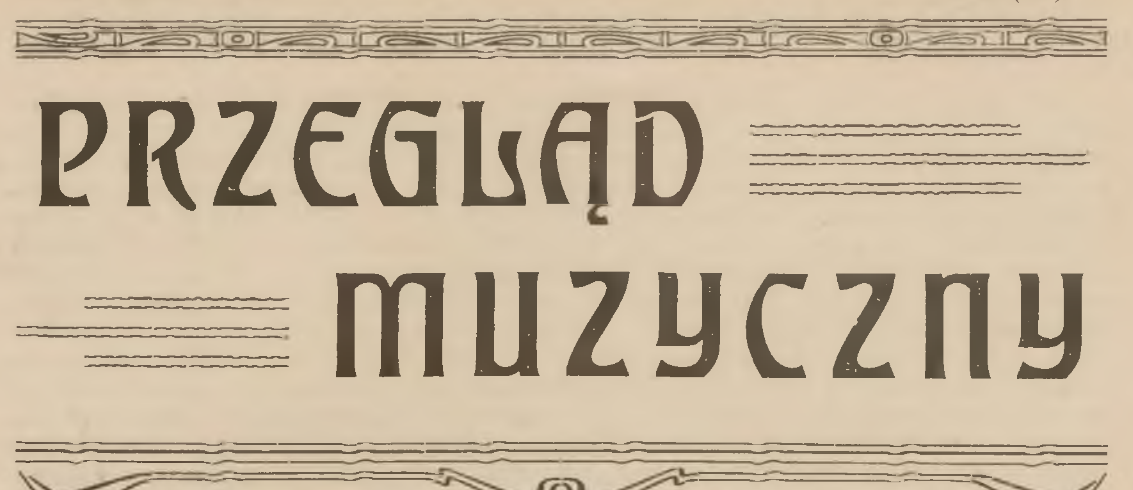
W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.

15 Marca 1912 r. № 6 (84).



Dr. JZEF W. REISS.

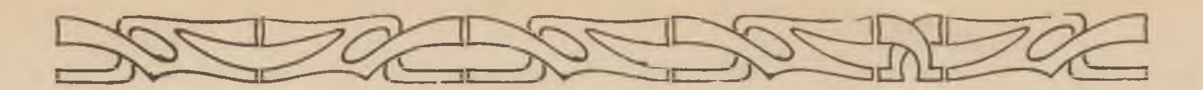
Z dziejów romantyki muzycznej.

(Schubert, Mendelssohn[1]).

...Charakterystyczną cechą romantyki muzycznej jest poszukiwanie nowych dróg, nowych form i środków wyrazu. Plon tej pracy przeszedł wszelkie oczekiwania: odsłoniły się nowe horyzonty myśli muzycznej, wzbogaciła się dziedzina środków technicznych, muzyka, skąpana w zdroju poezji weszła w nieznaną przedtem fazę rozwoju. W rzędzie najidealniejszych przedstawicieli epoki romantycznej pierwsze miejsce zajmuje bezsprzecznie *Franciszek Schubert* (1797—1828). Postać ta — to zdumiewający fenomen, niepojęty swem nadzwyczajnem bogactwem twórczości i prawdziwie królewskim przepychem wyobraźni twórczej. Trudno pojąć, jak mógł Schubert w ciągu swej krótkiej wędrówki życiowej rozwinąć tak niewyczerpaną działalność artystyczną i pozostawić imponującą ogromem spuściznę. Jego życie miało rytm natchnionej pracy i jakby w przeczuciu wczesnej śmierci wchłaniało w siebie całe bezmiary ducha, aby wypowiedzieć się w dziełach skończenie pięknych, przykuwających potęgą *tragicznej* wielkości. Bo na to przedewszystkiem trzeba zwrócić uwagę, że sztuka Schuberta ma tylko powierzchowną, pozorną pogodę; jej tonem wnętrznym, nurtującym u spodu jest tragiczna, przepojona łzami melancholja, jakby w cieniu stały widma zaświatów i wionęły zabójczym oddechem śmierci. Z bólów i cierpień i z szamotań ducha wyrósł świat muzyczny Schuberta, niezrozumiałego i nieodczutego przez współczesnych. Dopiero dzisiejsze pokolenie wgłębiło się w otchłanie jego ducha, odczuło i pojęło całą wielkość szubertowskiej muzyki.

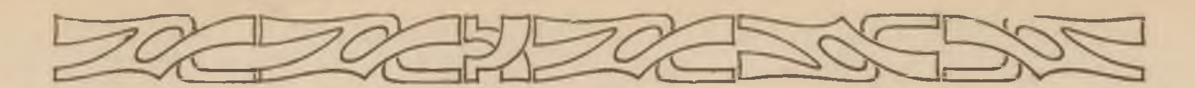
Twórcza fantazja Schuberta ma w sobie żywiołowy rozpęd; toteż łatwo zrozumieć, że nie może pomieścić się w tak ciasnem łożysku, jakiem były dawne formy muzyczne, lecz musiała stworzyć sobie własne zewnętrzne ramy dla swoich objawień twórczych. Przełomowych zmian dokonał Schubert na polu *pieśni*: jego rola na polu liryki muzycznej jest mniej więcej analogiczna ze stanowiskiem, jakie w rozwoju poezji zajęli Goethe i Heine jako lirycy. Na czem więc polega nowy ton w pieśniach Schuberta w porównaniu z przeszłością? Pieśń dawniejszą można określić jako naiwną piosenkę, złożoną z prostej, bezpretensjonalnej i łatwo do ucha wpadającej melodji, nie dbalej o to, co wyrażają słowa poetyckie i jaki jest psychologiczny nastrój tekstu. Jedna skromna linja melodyjna służy kilku lub nawet kilkunastu zwrotkom poetyckim jako

[1]) Niniejszy, syntetyczny szkic jest zwięźle ujętym *fragmentem* wykładów, które autor wygłosił z ramienia Uniwersytetu Jagielońskiego w Krakowie w cyklu: „O romantyce muzycznej“ (z illustr. fort. P. O. Kaufmanównej.)



podpora muzyczna, a chociaż myśl lub treść uczuciowa poetyckiego utworu ulega zmianom, melodja, nie licząc się z tem, zawsze zostaje jednaka, tem charakteryzują się do dziś dnia piosenki ludowe. Dalszą cechą dawnej pieśni jest skromny wtór instrumentalny (fortepjan, lutnia), pozbawiony wszelkiego wyrazu i samodzielnego zabarwienia, złożony z kilku akordów, wlokących się jak cień za melodją. Twórcami tej t. zw. piosnki zwrotkowej (Strophenlied) stali się bezpośredni poprzednicy Schuberta: Reichhardt i Zelter. Tymczasem u Schuberta zmienia się pieśń nie do poznania; strojna w bogate szaty staje się—podobnie jak wykształcona przez Beethovena muzyka instrumentalna — środkiem duchowego wyrazu, środkiem, służącym do odtwarzania subjektywnych nastrojów. Melodja stosuje się najwierniej do słów tekstu i stara się oddeklamować każde słowo, oddać nastrój uczuciowy poetyckiego utworu. Do spełnienia tego zadania sam głos nie wystarcza, lecz równorzędna rola przypada tutaj fortepjanowi: wtór fortepjanowy bowiem nie składa się z jednostajnych, postępujących za melodją akordów, lecz staje się dla siebie samodzielnym utworem, który budzi nastrój, w jaki nas wprawia słowo poematu. Niejednokrotnie siła muzycznego wyrazu jest tak wielka, że z samej partji fortepjanowej odczuć można myśl i nastrój uczuciowy słów poetyckich. W nowoczesnej pieśni więc, stworzonej przez Schuberta, wysuwa się wtór fortepjanu, jako symfoniczna tkanina całości, na pierwszy plan, podczas gdy melodja zatraca swą sympatyczną, regularną budowę, a zmienia się w giętką linję melodyjną, pełną załamań i falowań, zależnych od wewnętrznej treści poematu. Pieśń przeradza się w muzyczną deklamację, zestrajającą się z partją fortepjanową w nierozerwalną jedność i ożywioną ciepłem uczucia i tchnieniem prawdy psychologicznej. Schubert spełnił w pieśniach swoich *ideał romantyczny* przez stworzenie muzycznej liryki, w której przeniknęły się wzajemnie fale poezji i muzyki. Istota pieśni schubertowskiej odsłania się najdoskonalej w cyklu, zatytułowanym „Winterreise“, spowitym w głęboką noc tragicznego bólu; każdy dźwięk jakby we łzach skąpany lub zmrożony szronem: nic z tej przysłowiowej schubertowskiej słonecznej pogody. Każda z pieśni — to krwawy dramat, osłaniający najgłębsze tajemnice duszy ludzkiej.

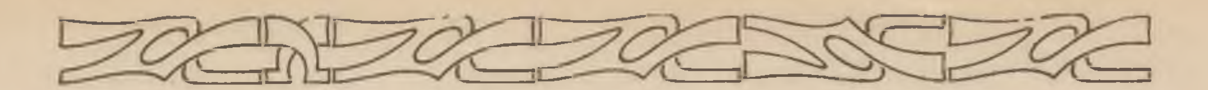
Pierwiastek liryczny, charakteryzujący twórczość Schuberta, występuje z tą samą siłą i w jego kompozycjach instrumentalnych t. j. symfonjach i muzyce fortepjanowej. Z owego liryzmu, rozlewającego się niepowstrzymanym strumieniem subjektywnych uczuć, wypływa jeden znamienny rys Schuberta: wyobraźnia, przesycona nadmiarem wrażeń, stwarza obrazy, zmieniające się z migawkową szybkością i pozostawiające po sobie jakby cień wspomnienia; stąd to w większych utworach Schuberta niema jednolitości i koncentracji myśli, lecz płochliwe, ulotne wrażenia i nastroje chwili. Najjaskrawiej występuje to w utworach cyklicznych, *symfonjach* i *sonatach*, zbyt przewlekłych, ciągnących się nieraz w nieskończoność. Ale właśnie te zbyt długie ustępy, owe „himmlische Längen“, jak je trafnie określił Schumann, nadają specyficzną barwę utworom Schuberta i wyróżniają je wybitnie od zwięzłej i ścieśnionej do możliwych granic architektoniki beethovenowskiej: u Beethovena, który tworzył wśród bólów najtragiczniejszej walki, jaką kiedykolwiek jednostka stoczyła i nadawał dziełom swoim najbardziej skoncentrowany wyraz, mamy tylko kilka tematów, ale zato bardzo wyrazistych, które ulegają śmiałym kombinacjom i przetworzeniom i służą jakby kolumny do podparcia imponujących łuków architektonicznych, rozpiętych z nadzwyczajną śmiałością i siłą niezłomnej logiki. U Schuberta inaczej: nie zwięzłość tematyczna, lecz bogactwo inwencji melodyjnej rodzi coraz to nowsze, natchnione myśli, uderzające przepychem barw i świateł i tak bujne, że się już nie nadają do dalszego rozwoju i przetworzenia w znaczeniu beethovenowskiem: „Beethoven zmierza do celu i osiąga go po najkrótszej, bo najprostszej linji, Schubert zaś zbacza z drogi, porwany pięknością pierwszego pomysłu“, gromadzi coraz to więcej obrazów, by z trudem tylko odnaleźć cel i wstąpić na pierwotną drogę. Dlatego u Schuberta ta nieskończenie długa, lecz i nieskończenie piękna mozaika nastrojowych obrazów bez wewnętrznego stopniowania i przejrzystej plastyki w budowie: jeden wydłużony rząd girland kwiecistych, lekko ze sobą spojonych, fantastycznych i pięknych, jakby z wyśnionej bajki. Tu tkwią bezsprzecznie zarodki nowej formy muzycznej, wyłaniającej się ze schematu dawniejszej formy sonatowej. Schubert nie zmienia zewnętrznie tradycyjnych ram, nie przełamuje ich, ani ich nie rozbija, lecz wtłaczając w nie niepowstrzymane fale niebiańskiego natchnienia, dokonywa wewnętrznego przeistoczenia: stwarza nastrojową *rapsodyczność formy* na miejscu pierwotnego konwencjonalnego schematu; idąc tylko za głosem swej twórczej wy-



obraźni, nadaje w pełnej świadomości nowego czynu swoim sonatom fortepjanowym najwłaściwszą im nazwę *fantazji*.

W przeciwieństwie do Webera, traktującego fortepjan po wirtuozowsku, kolorystycznie lub dekoratywnie, Schubertowi brak zupełnie rysów wirtuozowskich, jakkolwiek jego kompozycje fortepjanowe wprowadzają wiele nowych, czysto technicznych problemów, jak szeroko rozłożone akordy, wyzyskanie głębszych rejestrów dźwiękowych, niezwykłe i przesubtelne harmonje, efekty fortepjanowej kolorystyki; lecz te środki nie istnieją same dla siebie; podnoszą tylko wewnętrzną treść utworu, przepojonego romantyczną treścią. Wszystkie kompozycje Schuberta, nawet pozornie najbłahsze, mają harakter improwizacji, natchnionej zjawy, zastanawiającej głębią uduchowienia i plastyką wyrazu. Najsilniej występuje to w utworach, którym Schubert wprost nadał nazwę improwizacji, „Impromptus" lub „chwil nastrojowych" (Moments musicaux), w uroczych obrazkach, lirycznych poematach, stanowiących typ *miniaturv muzycznej*, opartej na formie liryki wokalnej. U Schuberta należy więc szukać źródeł tych form muzycznych które w twórczości Chopina i Schumanna znalazły swój klasyczny wyraz i stały się wykładnikiem psychicznego nastroju, znamionującego duszę romantycznego pokolenia.

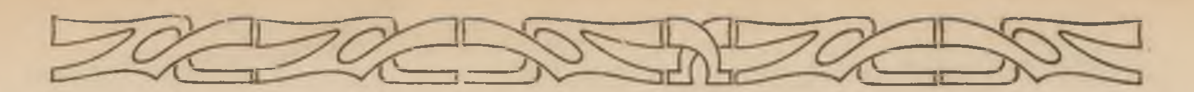
Jeżeli u Schuberta zadziwia *bezpośredniość* inwencji, żywiołowość i przepych twórczej fantazji, nie dającej się skierować w utarte łożysko i gwałcącej niejednokrotnie konstrukcję i formalne ramy całości, to z zupełnie odwrotnem zjawiskiem spotykamy się u innego przedstawiciela romantyki, do niedawna najpopularniejszego i przesadnie wielbionego; mówię o *Feliksie Mendelssohnie-Bartholdym*. Ryszard Wagner nie wahał się go nazwać „najbardziej skończonym genjuszem formy od czasów Mozarta"—dodajmy: ale *tylko formy*. Zadziwiająca jest naprawdę u Mendelssohna ta harmonja formy i zmysł konstruktywny, doprowadzony do ostatecznych granic nie wirtuozowstwa, lecz prawdziwego artyzmu. Na wykształcenie formy wpłynąć mogły u Mendelssohna obok wrodzonego instyktu niewątpliwie i stosunki zewnętrzne, t. j. niezwykle staranne wychowanie i świadome kierownictwo, które pozwoliło na wczesne opanowanie muzycznej techniki; podczas gdy np. Beethoven musiał z największym wysiłkiem i mozołem zdobywać sobie wykształcenie muzyczne i w póznym wieku uzupełniać dopiero luki w swojem *ogólnem* wykształceniu, to Mendelssohn wzrósł wśród wyjątkowo pomyślnych stosunków, wśród wysokiej atmosfery intellektualnej i artystycznej i wyniósł z niej zdobytą bez trudu wiedzę tak, jak dziecko przyswaja sobie znajomość np. obcych języków, jeśli ustawicznie słyszy ich dźwięk koło siebie. I ta łatwość i lekkość, z jaką Mendelssohn wspiął się na wyżyny artystycznej techniki, charakteryzuje całe jego życie i jego twórczość. Życie jego — to jak tafla spokojnego jeziora, nic zmącona żadnym gwałtownem poruszeniem, bez walk i bólów, bez zmagania się ze „swym demonem". Jeśli prawdą jest, że tylko „ból ma potężny twórczy głos", to sztuka Mendelssohna, która nie wyrosła z tych twórczych bólów i krzyków nie może mieć owego natchnionego rytmu i wieszczej mocy jak np. sztuka Beethovena, Schuberta, Chopina i tych wszystkich potężnych duchów, których *tragiczne* światy zrodziły tragiczną, natchnioną sztukę. A jednak w tem życiu pogodnem, słonecznem, może nawet zewnętrznie szczęśliwem, pełnem blasku i wyjątkowych hołdów — był *rys tragiczny*. W muzyce Mendelssohna nie dobywa się ten rys na powierzchnię, ale nurtuje w głębi; trzeba się dobrze i uważnie wsłuchać, ażeby go pochwycić i to tam, gdzie się go najmniej, gdyż nieraz wśród pogodnego na ogół nastroju spodziewać można. Są to niektóre ustępy w uwerturze „Grota Fingala", i kilka miejsc w „Śnie nocy letniej", ale to trwa zaledwo chwilę; z migawkową szybkością znika, jak zygzak błyskawicy i tonie wśród atmosfery, pełnej pogody i beztroski. Skąd ten utajony rys tragiczny? Odpowiedź dać może tylko życie Mendelssohna, a raczej jeden znamienny fakt, rzucający światło na ten dziwny problem: Mendelssohn był z pochodzenia żydem; ród jego, pełen szlachetnych tradycji, wydał w wieku XVIII Mojżesza Mendelssohna, światłego przedstawiciela ówczesnej filozofji, autora znanego dzieła „O nieśmiertelności duszy„. Wysoki intellektualizm pozostał cechą cherakterystyczną całego rodu, gdyż i nasz kompozytor odznaczał się wybitnemi zdolnościami intellektualnemi i już jako chłowiec wprawił w podziw Goethego nietylko grą swoją, ale i przedwczesną dojrzałością duchową. Rodzice Mendelssohna zerwali z żydowstwem i przyjęli chrzest tak, że Mendelssohn wychował się w zasadach protestantyzmu. Ten fakt zaciążył na szali jego życia. Mendelssohn czuł się nietylko towarzysko, ale i wewnętrznie członkiem chrześcijańskiego świata. Tymczasem zdarzył się fakt, który był brutalnym i dotkliwym ciosem dla Mendelssohna: Berlińska akademja muzyczna rozpisała po śmier-



ci Zeltera (kompozytora pieśni) konkurs na posadę dyrektora; o miejsce to czynił zabiegi Mendelssohn i chyba nikt nie posiadał większych kwalifikacji artystycznych, jak on; nagle stał się fakt dziwny; odmówiono mu posady, motywując to tem, że akademja ma uprawiać w pierwszej linji muzykę religijną, wobec czego jego żydowskie pochodzenie stanowi poważną przeszkodę do objęcia podobnych obowiązków. Wtedy uświadomił sobie Mendelssohn tę przepaść, dzielącą go od społeczeństwa aryjskiego i starał się ją wszelkimi sposobami wyrównać i znieść. Usiłowania zostały bez rezultatu: mamy całe stosy jego kompozycji kościelnych, mamy dwa oratorja, mamy dowody, jak Mendelssohn starał się zrzucić z siebie wszelki cień żydostwa, wyzwolić się z jego więzów, wszystko bezskuteczne. Nuta semicka jego muzyki, dobywająca się nieświadomie na wierzch, zdradziła go—i tu tkwi jego życiowy tragizm. (Na poparcie niechaj posłuży bodaj mały fragment ze „Snu nocy letniej", króciutki marsz pogrzebowy, rozbrzmiewający w chwili śmierci Thisbe.)

Wspomniane wyżej *oratorja* (Paweł, Eliasz), chociaż duchem obce muzyce kościelnej, skończone są przecież pod względem formalnym i uchodziły przez długi czas za wzory swego stylu: w tem dowód, jako szalona zdolność assymilacyjna, zdolność przyswajania sobie i chwytania w lot obcych pierwiastków tkwiła w Mendelssohnie. Również i w innych kompozycjach kościelnych uderza wprost łudząca siła szczerości, gdy po bliższem wsłuchaniu się wyczuć można tylko surogat uczucia zamiast żywej bezpośredniości i elementarnej prawdy. Odczuł to z niesłychaną wrażliwością Henryk Heine, gdy w słynnej paraleli między muzyką kościelną Mendelssohna i Rossiniego wskazuje, jak naturalnie, niewymuszenie tryska w „Stabat mater" Rossiniego strumień szczerego natchnienia mimo całej teatralności, a nawet mimo świeckiej parodystyki, będącej zresztą u Rossiniego następstwem owej bujnej i żywej natury włoskiej, która nie w surowej powadze mistycznej askezy, lecz w różanych blaskach życiowej pogody wypowiadała swoje uczucia religijne, podczas gdy Mendelssohnowi brak tej bezpośredniej siły wyrazu, płynącej z rdzennych głębin naszej duszy. Wszelako krzywdziłoby to pamięć i dziejowe znaczenie Mendelssohna, gdyby się go podejrzewało o nieszczerość lub pozę; trzeba przyznać, że jego kult dla muzyki kościelnej był odczuty i głęboki, a zwłaszcza starzy mistrze kościelni z Bachem na czele byli dla niego wcieleniem najwznioślejszej sztuki. Wyrazem tego uwielbienia dla Bacha było wskrzeszenie do nowego życia utworu, wtedy zapomnianego, dzisiaj widniejącego, jak promienny słup na drogach sztuki t. j. *passji według św. Mateusza*. Wykonanie jej przez Mendelssohna w r. 1829, stanowi epokę w dziejach muzyki i zdobyło Mendelssohnowi niezapomniane zasługi, gdyż stało się ostoją nowego ruchu muzycznego, obudziło zmysł dla renesansu arcydzieł bachowskich i zapłodziło sztukę współczesnego pokolenia nowemi ideami; jeśli dzisiaj stawia się Bacha jako niedościgły wzór, to w znacznej mierze przyczynił się do tego Mendelssohn Wszelako do wskrzeszenia dzieł bachowskich pobudził Mendelssohna nietylko szczery kult dla jego sztuki, ale może i inne jeszcze motywy, tkwiące niejako w psychice pokolenia romantycznego: owa prawdziwie romantyczna tęsknota za wielkiemi formami, za wysokim i podniosłym tonem dawnej muzyki klasycznej, tęsknota, która skłoniła Mendelssohna do przejęcia wszystkich form i środków wyrazu, charakteryzujących dawną sztukę. Stąd pochodzą jego *fugi fortepjanowe*, starające się przeszczepić na grunt nowej epoki niedościgłą i niemożliwą do naśladowania polifonję bachowską; eksperyment się nie powiódł: to co u Bacha jest naturalną, bo z przekonania płynącą formą wypowiadania się, staje się u Mendelssohna robotą mózgową, świetną pod względem techniki i formalnej struktury, ale pozbawioną spontaniczności wyrazu. Toteż fortepjanowy styl Mendelssohna pozostał bezbarwny, bez nuty osobistej i nie wzbogacił muzyki ani jednym nowym tonem twórczym (nie wyłączając nawet tak wybitnych „Variations sérieuses".

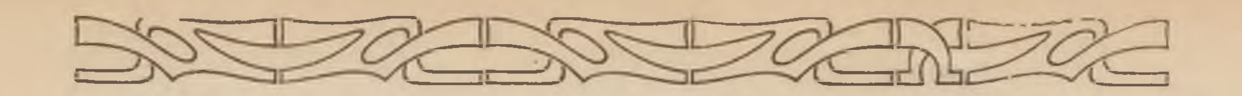
Natomiast *formalnie* stworzył Mendelssohn nowy rodzaj muzyczny, który miał wywrzeć przełomowy wpływ na dalszy rozwój muzyki; ten nowy rodzaj to „Pieśń bez słów" (Lied ohne Worte), o której Bülow, surowy zresztą krytyk, powiedział, że dla niego mendelssohnowska „Pieśń bez słów" jest równie klasyczna, jak liryczny wiersz Goethego, — powiedzenie, które należy przyjąć z wielkiem zastrzeżeniem W tym nowym rodzaju muzycznym wprowadził Mendelssohn z wielką konsekwencją formę pieśni, składającej się z trzech części, z których dwie pierwsze kontrastują ze sobą w tonacji i nastroju, a raczej dopełniają się wzajemnie, zaś ostatnia jest dosłownem lub zbliżonem powtórzeniem części pierwszej; dalszą cechą mendelssohnowskich „pieśni" jest



oparcie ich o jeden motyw melodyjny, z którego rozwija się bogactwo najróżnorodniejszych zmian czysto formalnych lub nastrojowych. Do niedawna przeceniano wartość tych utworów, czego dowodem sąd Bülowa, mogący uchodzić za wykładnik powszechnej opinji, podczas gdy dzisiaj obudził się wobec nich trzeźwy krytycyzm, przyznający niewielu tylko pieśniom wartość istotną: do nich należą proste i szlachetne w wyrazie, zwięzłe i skończone pod względem formy i treści. Lecz obok tych „pieśni mogących uchodzić za klasyczny typ miniatury muzycznej, znajduje się przeważająca część pieśni *sentymentalnych*, mdłych, bez głębszej wartości artystycznej, pieśni, które najszkodliwiej oddziałały na późniejszy rozwój muzyki, te płytkie bowiem utwory najłatwiej przemówiły do szerokich warstw muzycznych i wywołały istną powódź karmelkowych fabrykatów, którymi karmiły się całe pokolenia i karmią się nimi niestety do dnia dzisiejszego. Zwłaszcza „Weneckie gondoliery“ (*„Venetianische Gondellieder“*), które przez swój zcukrzały sentymentalizm powinny już dawno znaleźć się w rekwizytorni historycznych kuriosów, cieszą się jeszcze obecnie wielką popularnością filisterji muzycznej mimo, że cios śmiertelny zadał im Ryszard Strauss, posłużywszy się fragmentem jednej „Gondoliery“ w swojej „Sinfonia domestica“ dla odmalowania skarykaturowanej atmosfery domowej.

Wirtuozowskie opanowanie środków technicznych pozwoliło Mendelssohnowi na zrealizowanie najfantastyczniejszych pomysłów i najlotniejszych idei. Znamionujący romantykę rys cudowności, skłonność do odtwarzania wyśnionych z wyobraźni światów baśni i nadzmysłowej eteryczności, występują również i u Mendelssohna w całym przepychu i nadają muzyce jego charakterystyczną nutę. O odtworzenie tego świata pokusił się Mendelssohn już jako młodzieniec, gdy w 17-ym roku życia stworzył prawdziwe arcydzieło, *uwerturę* do „Snu nocy letniej“, zadziwiającą świeżością inwencji i doskonałością faktury technicznej, a przedewszystkiem barwną instrumentacją, oddającą wiernie fantastyczny nastrój szekspirowskiej poezji; zasadnicze myśli, zawarte w uwerturze, rozwinął Mendelssohn w kilkanaście lat później w muzyce, illustrującej szczegółowo tok akcji dramatycznej. Ten pierwiastek powiewnej lekkości i eterycznego wdzięku wyłania się z wielu kompozycji fortepjanowych Mendelssohna: w Rondo cappriccioso, Scherzo G-moll, w 45 „pieśni bez słów“ tętnią głosy kapryśnych chochlików, elfów i tych baśniowych postaci, przepełniających czarowny świat muzycznej romantyki.

Szeroki strumień poezji, rozlewający się w muzyce epoki romantycznej, przeniknął i twórczość Mendelssohna. Typem tej muzyki, przesyconej pierwiastkami poetyckimi jest uwertura *Hebrydy* (W grocie Fingala), odtwarzająca wrażenia i nastroje, jakie budzą się w tym najromantyczniejszym zakątku ziemi. Wagner nazwał Mendelssohna pierwszorzędnym malarzem pejzaży muzycznych; istotnie dzieło to ma w sobie tyle poezji, taką plastykę wyrazu i kolorystykę najżywszych barw, że uchodzić może za najgłębszy objaw twórczości meldenssohnowskiej. Jestto właściwie orkiestralna *fantazja*, ujęta w ramy tradycyjnej formy klasycznej, którą Mendelssohn włada nieporównanie. Stąd to niema u niego, jak np. u Berlioza lub Schuberta jaskrawego rozdźwięku między ideją a jej zewnętrznem wcieleniem, lecz treść i forma kryją się wzajemnie bez reszty. Podczas gdy później Liszt, skrępowany ciasnotą i schematem formy sonatowej stworzył sobie nową formę, niezwykle giętką i zmienną, bo zawisłą zawsze od psychologicznej treści utworu, to Mendelssohn nie czuje tłoczących go więzów, lecz porusza się w nich z lekkością i zadziwiającą swobodą, wiedziony dziwnym instyktem formalnym. Przez tę nadzwyczajną harmonję między treścią a formą, wytworzył Mendelssohn *reakcyjne* zapatrywanie, że szukanie nowych ram zewnętrznych dla oddania wewnętrznej treści jest zupełnie zbyteczne, gdyż starczą na to dawne środki techniczne, stworzone przez mistrzów klasycznych. I gdy wystąpili bojownicy romantyczni z Berliozem na czele, by zdobyć dla sztuki nowe horyzonty i nawiązali do ostatniej epoki beethovenowskiej, w niej szukając twórczych pobudek, przeciwnicy ich wysunęli twórczość Mendelssohna jako argument reakcyjny, mający powstrzymać rewolucyjne zapędy postępu. Tym sposobem muzyka Mendelssohna, ująwszy jakby w nietykalny dogmat formy klasycznego ideału, nie tylko nie posunęła naprzód ogólnego rozwoju muzyki, lecz przeciwnie stała się poważną przeszkodą dla zwycięstwa haseł, głoszonych przez romantykę muzyczną.



GIZELLA SPRINGER.

O słuchaniu muzyki.

Ryszard Wagner twierdzi, że jest wielu muzyków, którzy posiadając wszystko, co do muzyki należy, nie znają jej istoty.

Istota muzyki! Jest ona niewytłumaczona i niepojęta podobnie jak istota wszystkich sztuk, istota wszelkiego istnienia. Można ją tylko przeczuwać, można jej szukać. Lecz samo to przeczucie jest cudowne. Prowadzi ono nas w wyższe sfery, a kto je ma w sercu, ten niechaj je pielęgnuje jako najcenniejszy nabytek, albowiem można je stracić, jak każdy skarb. To wielkie przeczucie doprowadza muzyka do artyzmu, a kto go nie posiada, ten pomimo wszelkiej wiedzy pozostaje tylko rzemieślnikiem.

W ostatnich czasach bardzo dużo osób uczy się muzyki, lecz gdy się dobrze rozejrzymy w tym światku osób uprawiających muzykę ze zdziwieniem zauważymy, że wśród muzykujących przeważnie kładzie się nacisk na technikę. Sprawność palcowa jest do zdobycia, ale jak rzadko spotkać się możemy z istotą muzyki, tem cudownem kwiatem, przeczuciem wszystkiego co wzniosłe i piękne.

A to wielka szkoda! Sztuka w swojej najgłębszej istocie jest podobna do tęczy w tysiącach błyszczących barw wznoszącej się z ziemi do niebios. Żeby chociaż tęcza ta była widzianą i poznaną przez szerokie koła! Urzeczywistnienie tego ideału byłoby najwspanialszym celem nauki sztuki.

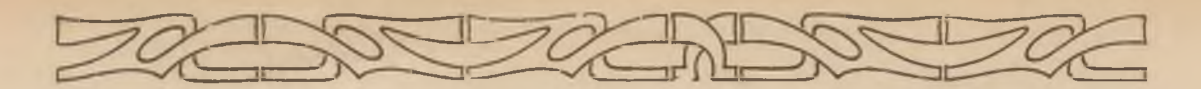
Łączność między uczącymi się, a dziełem jest jeszcze w muzyce bardzo niedostateczną. Fundament powinien być założony w pierwszych początkach nauczania muzyki. Dzieci jednocześnie z nauką w szkołach zaczynają się uczyć muzyki. Dowiadują się, że trzeba trzymać palce okrągło, grać nudne wprawki i że czytanie nut i granie w takcie należy do rzeczy trudnych. Wzdychają. Dużo czasu upłynie zanim uwierzą, o ile kiedykolwiek to pojmą, że muzyka jest sztuką, i że sztuka jest jedną z największych rozkoszy duchowych. Tylko u bardzo niewielu dzieci rozwija się prawdziwa wewnętrzna potrzeba muzyki, która i pozostaje na całe życie. Nie zbliżają się one przecie do istoty muzyki jako sztuki, chociaż czasami dochodzą do pewnej techniki i w pewnym stopniu poznawają literaturę.

W rzeczywistości jednak nie znają literatury. Nie wiedzą przecie jak piękną jest np. sonatina Mozarta, którą z trudem zaledwie w zarysach pojęli. Poznawają symfonję Beethovena w transkrypcjach na 4 ręce. W rzeczy samej gdybyśmy np. widzieli podobnie zmienioną reprodukcję madonny Rafaela, trudnoby nam było poznać potem oryginał i jeszcze trudniej jego wartość głęboką. Ilu dyletantów jest rozczarowanych, gdy usłyszą dzieło artystycznie wykonane, które znali dotychczas z własnej marnej interpretacji. Ich fałszywe pojęcia nie pozwalają im przyswoić sobie intencji artystycznych. A to jest najsmutniejsze!

Jest niemożliwością, żeby wszyscy kształcili się pod kierunkiem artystów, ale wszyscy uczący się powinni starać się regularnie słyszeć znakomitych wirtuozów. Od samych początków powinna być wykluczona nauka bez słuchania, a u dzieci niezdolnych lub pozornie niezdolnych, powinno się specjalnie zwracać uwagę na słuchanie muzyki. Według powszechnego mniemania, pierwsze lata nauki muzyki są najmniej ważne i powinny być poświęcane przyswojeniu sobie techniki i wiadomości teoretycznych. Później zjawia się sztuka, pod którą rozumie się w wielu razach polor czyli zewnętrzny blichtr. z tego wynika, że mamy wielu pojętych dyletantów, a mniej prawdziwie zdolnych i gruntownie wykształconych słuchaczy.

W ostatnich latach wiele zwracało się uwagi, żeby dzieci umiały dobrze... patrzeć. W tym celu urządzane są wspólne zwiedzania muzeów; odczyty i objaśnienia wygłaszane przez przewodników-nauczycieli pomagają młodzieży do poznania dzieł sztuki. Tak samo w szkołach powinno się zwracać uwagę na rozwinięcie u dzieci zdolności słuchania i to jeszcze przed rozpoczęciem kształcenia techniki gry na jakimkolwiek instrumencie. Nie mam jednak na myśli słuchania fizycznego, lecz zdolności słuchania duszą.

Dziecko nie namaluje tego, czego przedtem nie widziało w wyobraźni, tak samo początkujący nie powinien grać tego, czego nie słyszał uchem duszy.



Nauka sztuki powinna w pierwszej linji wypływać z życia i posiadać nastroje i barwy jak dzieło sztuki.

Dla dzieci potrzebną jest sztuka nadzwyczaj intymna, stosowana do ich pojęcia i tem samem łatwa do przyswojenia. Wszystko to co jest najlepsze powinny poznać, jednakże w najdokładniejszym wyborze.

Do urzeczywistnienia moich myśli koniecznym byłby cykl odczytów, które pokazałyby w krótkich zarysach, jak się przedstawia nauka słuchania. Odczyty powinny być urządzone w niedużej sali, która umożliwi ścisłą łączność między prelegentem a słuchaczem; odczyt powinien być ilustrowany przykładami na instrumentach i śpiewem w odpowiednim wyborze i porządku. Objaśniające słowa wprowadzą dzieci w świat sztuki, jak do ich świata bajek, dadzą im możność zrozumienia stylów, dając im obraz dokładny tego, co powino być celem ich dążeń na każdym stopniu nauki.

List ze Lwowa.

(Lwowskie konserwatorjum—warjacje koncertowe).

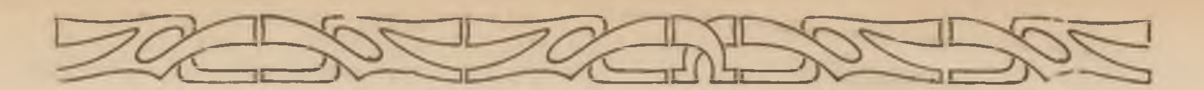
Nie ciąży na mnie niewdzięczne zadanie krytyka pisma codziennego, który mimowoli ulegając wpływowi polityki muzycznej swojej redakcji zmuszony jest do stałego wydawania świadectw twórcom i wykonawcom; mogę przeto swobodnie spełnić zadanie, pięknie określone przez d-ra Karola Storcka, współredaktora berlińskiej „Musikpedag. Blätter“. Krytyk to stróż kultury; będąc na służbie sztuki—nie artystów, ma zadanie podwójne: lud ku szczytom sztuki wieść—a sztukę wprowadzać w lud...

Więc rozważymy dziś sprawę konserwatorjum i „tow. muzycznego“ we Lwowie.

. . . .

Wyższa uczelnia muzyczna! W Europie i w Ameryce -rządowa, krajowa, fundowana miljonowym zapisem (żywy pomnik istotnej kultury narodu), zbiorowisko wielkich imion, żywa kronika pochodu genjuszów: „Santa Maria di Loreto“ w Neapolu (r. 1537) (—z pierwotnego zakładu dla kształcenia sierot w muzyce)—przebogata skala udoskonaleń, której szczytowe etapy: Liceo Benedetto Marcello w Wenecji, „Conservatoire national de musique“, „Schola Cantorum“ w Paryżu, Praga (od 1811), Lipsk, Ratyzbona, Bruksela, Petersburg). Wysiłkom tych trudnych dziś do zliczenia siedlisk kultury poświęcono tomy historyczno-pedagogicznych rozpraw. Nadmiar konkurencji z czasem (główne siedliska tejże w Berlinie, we Włoszech, w Ameryce, w Londynie) zawrócił poważne umysły, dbałe o istotne dobro ducha muzyki, na drogę rozważania krytycznego, skrystalizowanego w hasło: obecne urządzenia większości konserwatorjów są zgoła niewystarczające, gdyż skierowane zostały ku wyłącznej tresurze muzycznej; normą zasadniczą musi stać się — *ogólne kształcenie muzykalne.* Więc jest na ogół źle, więc reforma konieczna!

Główne wytyczne tej reformy możnaby ująć w myśli urywkowe, choćby pobieżnie rzucone z głosów niemieckich muzykologów. Oto one: „Nasze niemieckie konserwatorja zaniedbują podstawę wszechstronności, zaniedbują ugruntować fundament wszelkiej twórczości artystycznej: ogólne ukształcenie“. — „Miały i mają je włoskie konserwatorja“. W Pradze zakreślał plan: religję, język niemiecki, włoski, arytmetykę, historję naturalną, logikę, historję, prozodję, metrykę, poezję, estetykę, historję muzyki. W wielu niemieckich konserwatorjach obowiązują: historja i *estetyka.* W przyjmowaniu do konserwatorjum biada pisarz wielkiej powagi—nie troszczą się o dowody pewnego stopnia wyższej kultury—czego rezultat, że wyższe klasy towarzyskie nie dowierzają inteligiencji zawodu muz. Objawami rezultatów tego stanu i w zastępach wirtuozów i u wybitnych mężów są: ograniczoność jednostronna, próżność, zazdrość, intryganctwo, krzykactwo rynkom zbytu właściwe, od stare powszechne grzechy artystów. Przeciwnicy konserwatorjów wskazuje na rażące błędy, że dyrektorowie dalecy od umiejętnego kierowania, jako że są ociężali i leniwi nauczyciele; klasy, w których lekcje fortepjanu 5-cio minutowe; w których na godzinę harmonji poprawia się 35 przykładów i t. d. Konserwa-



torja niemieckie powinny iść za duchem czasu i w specjalizowaniu przedmiotów i w ogólnem ujęciu całości np. nie wystarcza kształcić od biedy organistów, lecz należy w nauce uwzględniać organistów kościelnych i wirtuozów koncertmistrzów. Nie wystarczy obiecywać ćwiczeń w dyrygowaniu, lecz potrzebaby trzech kursów: dyrygowania operami, chórami i orkiestrą, każdy kurs zbrojny w niezawodną technikę i główne dzieła! A wiele to konserwatorjów zbyt późno zajęło odpowiednie stanowisko do prądu, jaki wytworzyli Wagner i Liszt, a iluż obojętnych jest prądowi powołania do życia starej sztuki? Głównym winowajcą tych przewinień i ciasnych horyzontów (od jakich wolni są malarze i rzeźbiarze) jest fatalny stan nauk teorytycznych! Oto często trzej różni panowie uczą: harmonji, kontrapunktu, kompozycji, a ta „szara teorja„ zabija uczniom fantazję i radość tworzenia!

Słowem — nawołuje Herman Kretzschmar— domaga się potrzeba reformy trzech rzeczy: *niezależnego stanowiska instytutu*, *ścislejszych egzaminów* przy przyjęciu do uczelni i po ukończeniu nauk, *zmodernizowania nauki teoretycznej*.

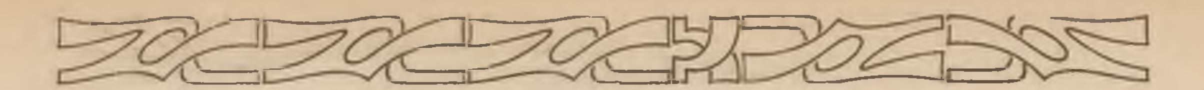
Te uwagi uzupełnić pragnę myślami d-ra K. Storcka („Vom Elend im Musikunterricht“ w dziele p. t. „Musik-Politik“). „*Wrogami zdrowych reform są często referenci pism codziennych czynni jako profesorowie w konserwatorjach, a ci naturalnie nie dopuszczą do niczego, co zwrócone zostanie przeciw ich chlebodawcom*“ (złote niestety słowa! we Lwowie tą atmosferą *oddychamy*!!) Na podstawie licznych doświadczeń, jako pisarz i prelegent dochodzi Storck do rezultatu: „rodzice, choćby światli wogóle, nie mają przeczucia o znaczeniu i doniosłości rozumnej nauki muzyki“. „Sama np. nauka śpiewu w konserwatorjach działa na młodzież jako środek odstraszający.” Następnie dowodzi on, że państwo powinno tylko swój obowiązek spełnić, aby zapobiedz i przerwać spustoszenia, jakie wywołuje przekleństwo związku sztuki z kapitalizmem, systematyczne produkowanie ogromnego proletarjatu muzycznego (nie muzykalnego), roczne wydawanie przez niemców około 30 miljonów w sposób nierozumny na bezwiedne kształcenie karłów i kalek muzyki, mającej i zdolnej oddziaływać uszlachetniająco na szerokie masy ludu.

Tak biadają dobrzy synowie wielkiego narodu, wielkiej muzyki niemieckiej, których konserwatorjom wystawił nader chlubne świadectwo czujny francuz — (Em. Maurice, Les Conservatoire de Musique en Allemagne, Revue de Paris—marzec 1900.) A u nas—a we Lwowie!? Lachman kultury europejskiej! Milowem opóźnieniem jesteśmy oddaleni od *takiego* stanu konserwatorjów zagranicznych, dla których domagają się reform niemal w zupełności słusznych. Mamy placówkę kultury wolną od narzucanych szablonów pedagogicznych, niehamowaną wrogiemi ograniczeniami obcego ducha! Możemy w szerokim zakresie uprawiać wolne, przebogate pole eksploatacji przyrodzonych skarbów i zdolności rasowej do muzyki, najsilniejszego ze sztuk czynnika, umiejącego oddziaływać na obszerne masy narodowe, a co robimy? Ograniczoność w układaniu i wykonywaniu planów nauki, intrygi miernot, rozpaczliwymi wysiłkami broniących stanu posiadania, oraz twórcę nad wyraz smutnych stosunków, typowy tępy biurokratyzm, brak inicjatywy i śmiałego rozmachu, nieufność, niewiara niewolnicza w zwycięzki i hołdujący zagranicy genjusz narodowej twórczości, odsuwanie polskich sił wybitnych a trzymanie się konsekwentnych w podtrzymywaniu indyferentyzmu narodowego czechów i niemców, oto znamiona charakterystyczne *lwowskiej uczelni*.

Ujemne te strony sprawdzi uważny badacz w sprawozdaniach tow. muz. oraz konserwatorjum za lata 1911/11 (i dawne); skonstatował je jako wspierający członek— podpisany na walnem zgromadzeniu (27 lutego) po dwuch latach pauzy, z powodu tremy przed burzliwymi konsekwencjami aranżowanych nielojalnie przez dyrektora, oraz kilku profesorów (sprawozdawców pism!) protestów, pretensji, intryg.

Obawy były płonne! Zgromadzenie miało przebieg spokojny spokojem martwoty myśli — braku idei, żywego odczuwania palących reform, potrzeby podniesienia artystycznego poziomu obydwuch instytucji! A przez tę zmartwiałość i jałowość ogromnie —smutny! Dla ironji nowy wydział sam się wybrawszy (z usunięciem ludzi zacnych, dzielnych, w świecie pedag. nader wpływowych) ochrzcił się mianem: sanacyjnego, dla przeprowadzenia reform, które jak nasza Telimena ukrył w biurku. Obałamucony ogół oczekuje na rezultaty i zabiegi tego „sanatorjum”.

Nastrój tłumu sfanatyzowanego planową agitacją był tak wulkaniczny, niechętny poważnej, głębszej dyskusji, że z trudnością wysłuchano wywodów rzeczowych dwuch mówców (pp. Waltera i G.) Pierwszy poddał krytyce bezplanowość i brak przewodniej



idei w układaniu ubogich ilościowo i jakościowo programów koncertów, żądał trwałej komisji reform, stałej instytucji inspektorów klasowych w celu ulżenia pracy przeciążonego rzekomo nadmiarem obowiązków dyrektora i t. p. Drugi z nich domagał się: rychłego sprawienia organu koncertowego, podniesienia gry organowej kościelnej, zapobieżenia *curiosum*, że klasa kompozycji od 2 lat jest nieczynna, (gdy równocześnie znakomity kompozytor musi uczyć gry fortepjanowej), założenia czytelni dla uczniów i członków, spełniania gorliwszego i bezstronnie *obowiązku* wobec potężnie rozwijającej się *twórczości polskiej*. Przemówienia te inteligientniejsza mniejszość przyjęła życzliwie. Zobaczymy, w jakie skrytki biurowe umieści je zreformowany wydział.

Oto nasza biedna kultura w konserwatorjum.

Usunięcie bolączki wymaga sumiennego zachodu; samo przygotowanie pacjenta twardego wiele często kosztuje trudu! Zrozumiałem więc będzie (i przebaczonem—nieprawdaż?) rozszerzenie nad miarę tematu listu niniejszego.

Odkładam przeto część sprawozdawczą z ruchu muzycznego do następnego numeru.

Marceli Gajewski.

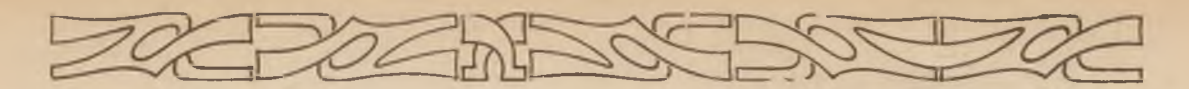
Lwów, 11 marca.

KONCERTY.

— 27/II. Największą sensacją koncertów symfonicznych w bieżącym sezonie stanowił występ niezrównanego mistrza gry na wiolonczeli, Pablo Casalsa. Do pochwał i zachwytów napisanych lub wygłoszonych pod jego adresem trudno byłoby dodać coś nowego. Absolutne opanowanie instrumentu, który w ręku Casalsa jest wprost idealnie posłusznem narzędziem do wypowiadania najsubtelniejszych drgnień duszy potężnego artysty, natchniona interpretacja, przepiękny ton i spokój pełen zewnętrznej prostoty złożyły się na wrażenia, którym odpowiedni wyraz mogłoby dać pióro tylko równie natchnionego krytyka. Program Casalsa zawierał piękny koncert wiolonczelowy Dworzaka z orkiestrą i dwa fragmenty Boccheriniego z tow. fortepjanu. Oprócz tego odegrał na bis utwory J. S. Bacha i Haydna. Znakomitemu soliście towarzyszył bardzo subtelnie na fortepjanie prof. Starczewski. Wspaniale przygotowana przez Birnbauma orkiestra wykonała poemat symfoniczny „Lilla Weneda“ Henryka Opieńskiego i symfonję d-moll C. Francka.

— 28/II. Występy małoletnich wirtuozów, mające zwykle na celu egoistyczne zadowolenie miłości własnej ich rodziców lub opiekunów, dla popisujących się bywają w rezultatach przeważnie fatalne. Przedwczesne wyczerpanie nerwowe, oraz rozbudzenie w niedojrzałym umyśle próżności trjumfami estradowymi — które zawdzięczają częstokroć bardziej swojej niedojrzałości fizycznej, niż rzeczywistym zaletom artystycznym— mogą nietylko wpłynąć hamująco na rozwój duchowy dziecka, ale nawet zwichnąć zupełnie talent, jeżeli takowy posiada. Takie refleksje nasuwały się prawdopodobnie nie jednemu ze słuchających gry młodziutkiej pjanistki Feli Ribierówny, która, aczkolwiek jest faktycznie niezwykle uzdolnionem dzieckiem, nie posiada jeszcze takiej dojrzałości artystycznej, któraby usprawiedliwiała porzucenie spokojnych studjów dla estrady. Z dodatnich cech jej gry uderza przedewszystkiem śmiałość i swoboda w pokonywaniu technicznych trudności, które wykazała w wykonaniu koncertu g-moll Saint Säensa i warjacji a-moll Paderewskiego. Pod względem zrozumienia artystycznej strony obu tych dzieł lepiej wypadły warjacje, odegrane z dużym zasobem smaku i inteligencji muzycznej. Mniejszą dozę odczucia treści posiadało wykonanie koncertu, któremu we frazowaniu brakowało wyrazistości i subtelnego wykończenia, a w traktowaniu rytmiki niektórych ustępów — zachowania miary artystycznej.

— Ostatni koncert z cyklu symfonji Brahmsa (3/III) pomimo zajmującego programu (4-ta symfonja Brahmsa‘ „Śmierć i Wyzwolenie" Straussa i uwertura z op. „Jaś i Małgosia" Humperdincka), zgromadził bardzo nieliczny zastęp słuchaczów. A wielka szkoda, bo koncert ten ze względu na wyborne wykonanie wymienionych dzieł pod dyr.



Birnbauma, oraz interesującą w treści i formie pogadankę prof. Rozencwejga p. t. „Fortepjan i muzykalność“ zasługiwał na większe zainteresowanie.

P. Rozencwejg dowiódł w swojej pogadance bardzo przekonywająco, że dotychczasowa metoda nauczania amatorów gry fortepjanowej, jako mająca na celu jedynie rozwój sprawności palców, a w najlepszym razie wyuczenie się na pamięć kilku t. zw. „kawałków salonowych“ — nie prowadzi do pożądanego celu, t. j. muzykalności. Objaśniwszy następnie trafnie, na czem polega prawdziwa muzykalność, dowodził w dalszym ciągu, że osiągnąć takową można przedewszystkiem przez naukę czytania nut głosem, dyktando muzyczne, ćwiczenia (metoda Dalcroz'a), oraz zdobycie przynajmniej elementarnych wiadomości z dziedziny harmonji, kontrapunktu i form muzycznych. Przytoczone powyżej w krótkiem streszczeniu poglądy sz. prelegenta na sposób zaradzenia złemu podziela napewno każdy sumienny i dobrze pojmujący swoje zadanie muzyk-pedagog, lecz każdy z nich wie z własnej praktyki zawodowej i to również, że w naszych warunkach mogą one być uważane jako ideał możliwy do urzeczywistnienia dopiero w dalekiej przyszłości. Według mego zdania, najbliższym celem usiłowań w tym kierunku powinno być przedewszystkiem dążenie do postawienia na racjonalnych podstawach nauki śpiewu chóralnego i początkowych zasad muzyki w szkołach ogólno kształcących, oraz wprowadzenia tamże wspomnianych przez p. Roz. ćwiczeń rytmicznych według metody Dalcroza; nauczanie bowiem tych podstawowych w wykształceniu muzycznem przedmiotów najłatwiej da się przeprowadzić na lekcjach zbiorowych z powodów zarówno pedagogicznej, jak i materjalnej natury. Dziecko, które otrzyma w szkole takie podstawy umuzykalnienia, bezwątpienia łatwiej zrozumie, iż poza mniej lub więcej wprawnem przebieraniem palcami, gra na fortepjanie ma wyższe cele, a w przyszłości sięgnie i do innych dziedzin wiedzy muzycznej. Jednakże sprowadzenie tych idei na grunt realny nie jest w mocy muzyków. Sprawa ta wejdzie na właściwe tory wtedy dopiero, gdy ludzie posiadający decydujący wpływ w kwestjach szkolnych zrozumieją, jak doniosłym czynnikiem jest muzyka nie tylko w znaczeniu kulturalnem, ale i ściśle wychowawczem.

— Wirtuozką piątkowego koncertu symfonicznego (8/III) była zawsze mile słuchana artystka p. Katarzyna Jaczynowska. Wyborna pjanistka odegrała koncert b-moll Czajkowskiego z werwą pełną życia i poezji, oraz nad program „Des Abends“ Schumana. Znana sumienność w opracowywaniu najdrobniejszych szczegółów strony technicznej wykonywanych utworów, doprowadzonej teraz do perfekcji i niepowszednia kultura artystyczna p. Jaczynowskiej zupełnie usprawiedliwiały szczery zapał publiczności, słuchającej jej gry. Orkiestra pod świetną dyrekcją Birnbauma wykonała bardzo zajmującą „Suitę polską“ Aleksandra Zarzyckiego i symfonję Raffa „W lesie“.

— 20-ty koncert niedzielno południowy był zarazem pierwszym z cyklu symfonji Beethovena, z których I i II wykonano pod dyr. Zdzisława Birnbauma. Jako solista, popisywał się na tym koncercie p. Juljan Birnbaum odegraniem koncertu wiolonczelowego Saint-Saensa i „Kol Nidrei“ Brucha. Trudno sobie zdać z tego sprawę, w jakim celu p. Juljan Birnbaum wystąpił publicznie, bo chyba nawet on sam nie przypuszczał, że zrobi tem komukolwiek przyjemność. Brak odpowiedniego poziomu sprawności technicznej do choćby tylko poprawnego wykonania wspomnianych utworów, intonacja bardzo a bardzo wątpliwej czystości, widoczny wysiłek w kierunku utrzymania rytmicznej zgodności z orkiestrą dały całość wprost rażącą po świetnie wykonanej symfonji Beethovena. Jedyną zaletą gry p. J. Birnbauma był ładny ton w rzadkich chwilach czystego brzmienia. Jeszcze bardziej (niż występ p. J. Birn.) zdumiewającym faktem był zapał pewnej części publiczności, która bardzo rzęsiście oklaskiwała solistę. *Tad. Cz.*

Nowości wydawnicze.

Karol Szymanowski: Pięć pieśni (Fünf Gesänge), op. 13. Nakładem A. Piwarskiego i Sp. w Krakowie (Warszawa Gebethner i Wolff). R. 1911.

Te przepiękne pieśni, z których „Kołysanka Dzieciątka Jezus“ i „Zulejka“ (n r. 2 i 4) będą może pierwszemi, prowadzącemi do zrozumienia najnowszej twórczości wokalnej Szymanowskiego, uważam za jedne z najpiękniejszych, jakie napisano w ostatnich czasach. Są one zbli-

żone do 3 zeszytów op. 17, t. j. posiadają podobną fakturę, ale dzięki pewnej bezpośrednio przemawiającej prostocie wyrażania się i „intymnemu“ charakterowi staną się jakby uzupełnieniem niewydanych jeszcze cyklów pieśni z op. 22-24, z których wyjątki można było słyszeć w doskonałem wykonaniu przez p. St. Korwin-Szymanowską na kompozytorskim koncercie mistrza Szymanowskiego w Wiedniu (27 lutego b. r.). Przy takich pieśniach nie uczuwa się potrzeby krytycznego ich omówienia, bo niema w nich niczego, co nie byłoby doskonałem i bezwzględnie wartościowem. Zachwyca nas bezpośredniość wyrazu, szlachetność i poezja (nie poetyzowanie) treści muzycznej, imponuje opracowanie polifoniczne, tak bardzo ożywione w głosach średnich a jednak przejrzyste (jedna z największych zalet Szymanowskiego, która wzniesie go ponad wielu, a może wszystkich), wrażliwość harmoniczna, która jednak nie rozprasza jednolitości naszego wrażenia, trafność i świeżość rysunku melodyjnego (ileż tam melodji!... także ilościowo), unikanie dróg prowadzących do popularności krzykliwej (dróg, będących bezdrożami....). Do tego dodajmy doskonały przekład niemieckich tekstów, dokonany przez St. Barącza i wspaniała zewnętrzna szata, będąca zasługą znanego art. malarza p. Stefana Filipkiewicza i znanych niemniej z edytorskiej staranności nakładców krakowskich.

Dr. A. Ch.

Karol Szymanowski: Fantazja na fortepjan. Nakładem A. Piwarskiego i Sp. w Krakowie (Warszawa, Gebethner i Wolff).

Zapewne nie najznakomitsze, ale mimo to znakomite dzieło Szymanowskiego, swobodne w formie, ale logiczne i tu i owdzie zdradzające jakby szukanie nowych form (podobno nie bez programowych tendencji, a jednak „absolutnie muzyczne”), silne w inwencji, przepiękne w harmonjach (np. por. piękna, choć nieco Skrjabinowską kadencję), nawskroś zajmujące i imponujące w tematycznej robocie, dogodne dla pjanisty (wykształconego zwłaszcza na wzorach Lisztowskich), przytem już bardzo indywidualne, a prowadzące do ostatniej części I sonaty, z którą zdradza pewne duchowe pokrewieństwa, choć może i dojrzalsze i głębsze, a w każdym razie na ogół daleko większe czyniące wrażenie. Tyle można i trzeba o tej pięknej kompozycji powiedzieć. Zakończenie II części Fantazji pozostawia istotnie bardzo silne wrażenie. *Dr. A. Ch.*

Mieczysław Karłowicz: Stanisław i Anna Oświecimowie. Poemat symfoniczny na orkiestrę [Symfonische (!) Dichtung], op. 12. Przejrzany i sprawdzony przez Henryka Melcera. Partytura rb. 10 (20 Mk.) Wydawnictwo i własność Warszawskiego Towarzystwa muzycznego (Warszawa, Gebethner i Wolff; Berlin, Albert Stahl), str. 75.

Zaznaczając na razie, że ta drogocenna partytura nareszcie ukazała się pod kier. prof. H. Melcera, odkładamy szczegółową jej analizę do osobnej pracy o tem dziele, pracy niezbędnej, gdyż prostującej niedoświadczone i conajmniej jednostronne sądy pewnego odłamu krytyki (nie-warszawskiej). W tytule wydawnictwa należało okazać więcej staranności. Podnoszę to, aby przy dalszych publikacjach nie powtórzyły się rażące błędy ortograficzne i inne. Tak więc powinien tytuł niższy brzmieć: „Sinfonische” lub „Symphonische Dichtung”—nie zaś „Symfonische D.“ Na obcych czyni to wrażenie mniej korzystne. Następnie: „poemat symfoniczny na orkiestrę“ jestto wyrażenie za krótkie. Rozumie się, że poematy symfoniczne są pisane na orkiestrę, ale powszechnie przyjętym dziś zwyczajem, i to uzasadnionym, jest tytułowanie: „na *wielką* orkiestrę”, zwłaszcza że u Karłowicza jest ona nietylko wielką, ale i zwiększoną (4 flety, 6 waltorni i liczne „divisi“). Te drobne usterki w przyszłości będą oczywiście unikane, obecnie zaś nie ujmują pod żadnym względem istotnej i wielkiej wewnętrznej staranności, będącej zasługą prof. Melcera i lipskiej firmy Roedera.

Dr. A. Ch.

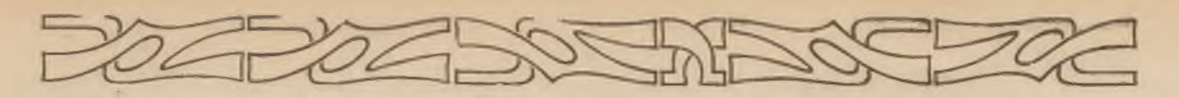
Hugo Leichtentritt: Musikalische Formenlehre. Lipsk 1911, Breitkopf & Härtel (Handbücher der Musiklehre herausg. von Xaver Scharvenka, Bd. VIII, 8⁰, str. X + 238).

Z podręczników wydawanych przez X. Scharvenkę w tej publikacji jest praca d-ra H. Leichtentritta może i najlepszym, t. j. bardzo dobrym i doskonale orjentującym w całym przedmiocie. A główną zaletą jest jasny wykład i wybornie przeprowadzony. Praca ta zasługuje na rozpowszechnienie.

Dr. A. Ch.

Iwan Knorr: Lehrbuch der Fugenkomposition. Lipsk 1911, Breitkopf i Härtel 8⁰, VII + 28.

Nareszcie istnieje podręcznik fugi napisany przez wybornego muzyka i kontrapunkcistę, nie przez szulmajstra gubiące-



go się w pedantycznej abstrakcji i jednostronności. Podręcznik dr. Knorra jest przytem bardzo praktycznie ujęty i zajmuje się też najnowszemi wzorami doskonałej fugi (M. Reger), a metoda jakiej się trzyma, jest jedynie dobra, co mogą potwierdzić także uczniowie tych muzyków (np. Thuillego), którzy dość mieli sposobności słuchania ironicznych uwag pod adresem „bonzów teorji". Najgoręcej polecamy tą znakomitą książkę.

Dr. A. Ch.

M. Hehemann: Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. München 1911, R. Piper & Co. Verlag. 8, 141 str.

Pierwsza praca obszerna o Regerze nie może być oczywiście ostatniem słowem krytycznem o twórczości gienjalnego kompozytora „Hillerowskich warjacji". Trafnym jest w każdym razie punkt widzenia, z jakiego autor obserwuje rozwój działalności niemieckiego mistrza, spadkobiercę ideałów Brahmsa. Także ogólna charakterystyka poszczególnych dzieł nie pozostawia niemal nic do życzenia, choć widać przy końcowych utworach Regera najtrudniejszych do zrozumienia a raczej jeszcze nie możliwych do natychmiastowego objęcia ich refleksją, że autor nie jest w stanie nadążyć górnemu ich lotowi i charakterystykę sprowadza niemal do podania szeregu przykładów nutowych (jedna z najlepszych stron dziełka) i do powtórzenia tych samych słów szczerego zachwytu lub ostrożnych zastrzeżeń, które przedtem czytaliśmy. Mimo to uważam pracę p. Hehemana za doskonałe wprowadzenie czytelnika w kryjącą tyle problemów twórczość Regera, zachęcić go do przełamania niejednokrotnie ciernistego płotu jego poliharmonicznej faktury kontrapunktycznej, aby dotrzeć do wspaniałej, królewskiej rezydencji idei i natchnienia twórcy „Warjacji Bachowskich". Dlatego polecić należy najgoręcej jego mozolną i zajmującą pracę, która byłaby jeszcze wartościowszą, gdyby był autor dał na przykładach opartą charakterystykę harmonicznego systemu niemieckiego mistrza. Niewątpliwie nastąpi to przy dalszych wydaniach.

Dr. A. Ch.

Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss, hrgb. v. Gustav Kanth. Verlegt bei Schuster & Löffler. Berlin.

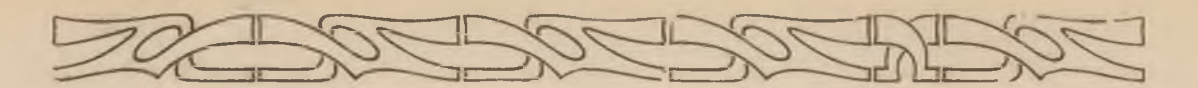
Pierwsza tego rodzaju publikacja, wydana staraniem znanej berlińskiej firmy odpowiada rzeczywistej potrzebie: mamy jakby historję muzyki w obrazach, cenną dla badacza, a zwłaszczą ważną jako środek poglądowy, który zdoła ożywić tok nauki. Portrety kompozytorów, rzadkie autografy, reprodukcje pierwszych wydań muzycznych, pomniki i wszelkie pamiątki, wiążące się z wybitniejszemi postaciami historyczno-muzycznemi, ułożone według przejrzystego planu, illustrują najważniejsze fazy z rozwoju muzyki. Wydawca grupuje materjał umiejętnie według zasadniczych rodzajów i kierunków muzycznych począwszy od epoki, poprzedzającej wystąpienie J. S. Bacha aż do współczesnej nam doby: Strauss, impressjoniści francuscy. Wielkie zajęcie budzą rzadkie illustracje do epoki Händla, szkoły neapolitańskiej i opery francuskiej Lully'ego, Manhejmczyków i okresu klasycznego, zwłaszcza, że większość jest reprodukcją obrazów, pochodzących z pod pędzla pierwszorzędnych mistrzów.—Na każdej karcie znajdują się biograficzno-krytyczne notatki, stanowiące zwięzły i pożądany komentarz Twórczość polską uwzględniono wcale szczegółowo: najliczniej reprezentowany Chopin, prócz niego zaś umieszczono portrety Moniuszki, Noskowskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Karłowicza, Szymanowskiego, Fitelberga, Różyckiego i Nowowiejskiego.

Dr. J. W. Reiss.

Else Redenbacher: François Frédéric Chopin. (Musiker Biographien. XXX. Bd.) Universal Bibliothek. Reclam. Leipzig.

Późno spełniło popularne wydawnictwo Reclama swój obowiązek, ogłaszając w rzędzie swych monografji muzycznych tomik chopinowski. Że pierwszeństwa w tym zbiorku otrzymali kompozytorzy niemieccy, to zupełnie naturalne, ale że monografja o Chopinie ukazuje się dopiero po tylu latach i ustąpić musiała miejsca monografjom o Rossinim, Auberze, Bizecie, to przecież wymowny dowód szowinistycznego uprzedzenia. Dopiero, gdy sami Niemcy stwierdzili, że w rzędzie twórców nowoczesnej muzyki Chopinowi należy się naczelne stanowisko, wówczas uznał wydawca, że dalsza zwłoka mogłaby się odwrócić na jego niekorzyść i ogłosił rzecz, stojącą na wyżynie dzisiejszych poglądów na sztukę chopinowską.

Książeczka p. E. Redenbacher, obejmująca na 95 stronicach zwięzły obraz życia i twórczości naszego mistrza, zaopatrzona spisem ogłoszonych dzieł, oparta na ostatnich publikacjach. wywiera nader miłe wrażenie swoim ciepłym, chwilami wprost entuzjastycznym tonem. Część biograficzna kreśli nader plastyczną sylwetkę Cho-



pina, uwzględniając szczegółowo najbardziej przełomowe momenty z życia i akcentując ich związek z twórczością. Twierszenie autorki, że dawniejszą datę 1 marca 1809, a nie 22 lutego 1810 należy przyjąć jako autentyczną datę urodzin, nie poparte zostało przekonywającym argumentem.

Część drugą, krytyczną, poprzedza ogólny rzut, charakteryzujący bardzo trafnie twórczą indywidualność Chopina. Autorka podnosi główne cechy jego muzyki: głęboki liryzm i wizjonerski ton, odsłaniający najtajniejsze głębie duszy i w przeciwieństwie do dawnego poglądu, upatrującego w Chopinie syntezę międzynarodowości, wydobywa z twórczości Chopina narodowe pierwiastki. Z prawdziwem zadowoleniem czyta się zdania, podnoszące z naciskiem odrębny indywidualizm muzyki chopinowskiej, nie dającej się ani sklasyfikować ani wprzęgnąć w utarty schemat jednego kierunku lub szkoły, gdyż Chopin stanowi sam dla siebie epokę i wyprzedził współczesne sobie pokolenie co najmniej o wiek cały: Chopin utorował sztuce nowe ścieżki i stał się drogowskazem dalszego rozwoju; wszystkie śmiałe linje nowoczesnej muzyki wywodzą się od Chopina (Wagner-Brahms-Strauss). Po tych ogólnych uwagach następują ustępy, poświęcone szczegółowemu omówieniu dzieł chopinowskich według ich najbardziej typowych form.

Dr. J. W. Reiss.

Filip Libermann. Praktyczna szkoła na fortepjan, część I-a (Gebethner i Wolff Warszawa). Szkoła niniejsza nie jest bynajmniej pracą oryginalną, lecz kompilacją z utworów wielu bardzo kompozytorów znanych w pedagogicznej literaturze fortepjanowej (Colomer, Germer, Vogel, Schytte, Lack, Eschmann, Lazarus, Ruthard i t. d.). Wobec tego możemy tylko poddać ocenie układ szkoły, gdyż o autorstwie nie może być mowy.

P. F. Libermann potrafił już wyrobić sobie opinję zdolnego pedagoga, więc też podjęta przezeń praca nie zawiodła oczekiwania i aczkolwiek nie jest wolna od pewnych usterek, zawiera wiele cennego materjału, który można wyzyskać z korzyścią. Do zalet szkoły zaliczyłbym bardzo dobry układ i stopniowanie utworów według trudności, również sam wybór kompozycji ładnych i miłych, zdolnych zainteresować i zachęcić uczącego się, co jest kwestją pierwszorzędnej wagi zwłaszcza w nauczaniu początkowem. Z uznaniem także podnieść należy pomysł podziału szkoły na zeszyty (część pierwsza składa się z 11-u zeszytów) i chociaż na całość złoży się ich dużo, zwłaszcza gdy przybędzie część druga, jednak lepiej, jeśli się rozporządza większym materjałem; zresztą czynić można pewien wybór, tembardziej, że szkoła zawiera wiele utworów prawie jednakowej trudności, niema więc potrzeby grać wszystkiego, wreszcie decydować o tem będą zdolności i prędszy lub powolniejszy rozwój uczącego się.

Natomiast do stron ujemnych zaliczyłbym brak równowagi pomiędzy utworami na 2 i 4 ręce z przewagą tych ostatnich. Nie jest to jednak zarzut poważniejszy, gdyż prawdopodobnie druga część szkoły, sądząc z dwuch ostatnich zeszytów części pierwszej, brak ten wyrówna. Zwróciłbym również uwagę, że w niektórych utworach na 4 ręce obok nadzwyczaj łatwej i prostej partji ucznia spotykamy partje nauczyciela zbyt skomplikowane pod każdym względem (harmonja, rytm i t. d.), co nie jest wskazane w nauczaniu początkowem.

Poza temi szczegółami praca p. Libermana, dokonana z wielką starannością i znajomością rzeczy, zasługuje, jak już wspomniałem, ze wszechmiar na uznanie, możemy więc polecić ją śmiało uwadze naszych nauczycieli i nauczycielek fortepjanu, którym może oddać w praktyce pedagogicznej wielkie przysługi.

A. Zabłocki.

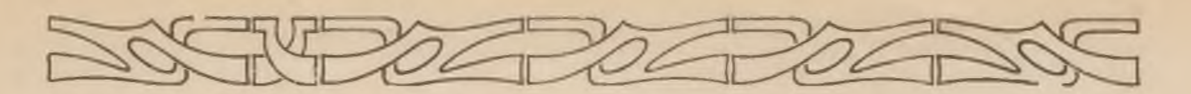
Kazimierz Meyerhold. Trzy mazurki fortepjanowe (Ries i Erler, Berlin). Powyższe utwory nie zawierają nic godniejszego uwagi, gdyż szablonowe harmonje i banalne pomysły melodyjne składają się na całość właściwą przeciętnym kompozycjom salonowym.

A. Z.



Muzyka na prowincji.

Piotrków. Piotrkowski Oddział Tow. Kultury Polskiej położył dużo zasługi w krzewieniu kultury muzycznej na naszej prowincji. Nie mówiąc o kilku odczytach z dziedziny historji muzyki, urządzanych przez tenże oddział, corocznie daje on naszemu miastu koncert o wysokim artystycznym poziomie, o ile się to da wykonać w mieście, pozbawionem orkiestry. W tym roku i inne stowarzy-



szenia idą za tym dobrym przykładem. Dnia 29 ubiegłego miesiąca Tow. pomocy szkolnej, urządziło koncert z udziałem mistrza skrzypiec, Stanisława Barcewicza. Usłyszeliśmy nieznany u nas koncert Karłowicza, „Serénade mélancolique" Czajkowskiego, koncert d-moll Wieniawskiego, balladę i polonez Vieuxtemps'a, oraz kilka bisowych numerów. Trudno jest powiedzieć coś nowego o mistrzowskiej grze Barcewicza. Wszystkie numery koncertu wykonane były z głębokim zrozumieniem, artystyczną subtelnością i nadzwyczajnym, śpiewnym tonem, który słuchaczowi daje wrażenie, jakby nie smyczek przesuwał się po strunach, ale jakiś czarowny śpiew spływał z nadziemskich sfer.

W koncercie brała udział śpiewaczka—amatorka p-a Wanda Rogowska. Panna R. rozporządza bogatym materjałem głosowym i posiada wiele muzykalności. Śpiewała ona między innemi wcale udatne pieśni p. Krupińskiego, który jej osobiście i doskonale akompanjował. Dyrektorowi Barcewiczowi akompanjował p. Mazurkiewicz. Akompanjament ten nie stał na wysokości zadania; jednakże sumienne traktowanie partji fortepjanowej pod względem taktu, każe przypuszczać, że z czasem, kiedy pan M. popracuje nad wykształceniem uderzenia i nabyciem sprawności technicznej, pozyskamy w jego osobie cenną siłę akompanjatorską.

Kijów. Tegoroczny sezon koncertowy w Kijowie należy do bardziej ożywionych i urozmaiconych, niż lat poprzednich. Już przez jesień i kilka miąsięcy zimowych było parę bardzo pięknych koncertów, kiedy zwykle dopiero w czasie kontraktów koncentruje się tutaj życie muzyczno-artystyczne. Do najwybitniejszych dotychczasowych koncertów—należy bezwarunkowo koncert Sembrich-Kochańskiej, przyjętej wprost entuzjatycznie przez krytykę i publiczność kijowską. Obok tego „clou" koncertów należy postawić występ Rach maninowa, który był wydelegowany do Kijowa z Petersburga, by zbadać warunki i muzykalność miasta; chodziło bowiem o przekształcenie tutejszej szkoły muzycznej na konserwatorjum; niestety, wywiad wypadł niepomyślnie dla Kijowa, gdyż R. uznał, że Kijów nie dorósł do konserwatorjum. Przy sposobności dał swój koncert, złożony wyłącznie z własnych kompozycji. Z powodzi koncertów wyróżniły się jeszcze wybitnem powodzeniem koncerty: Battistiniego (w tutejszym cyrku) Landowskiej, Hubermanna i zdaje się nieznanego w Warsz. a bardzo ciekawego pjanisty, Gotfryda Galdstone'a, posiadającego dużą technikę, pełne i piękne uderzenie. przytem grę jego cechuje oryginalne a natchnione wykonanie. Tydzień temu koncertował Barcewicz, który co rok tu przyjeżdża i stale bywa serdecznie przyjmowany przez cały Kijów; w tym roku Barcewicz był świetnie usposobiony. Program między innymi zawierał koncert A dur Karłowicza, pierwszy raz grany w Kijowie; pomimo idealnego wykonania utwór ten został przyjęty dość chłodno. Akompanjawała doskonale panna Helena Ostrzyńska, która wystąpiła też w roli solistki i wykazała wcale pokaźną technikę (Polonez as-dur Chopina); brak jej tylko siły tonu i temperamentu. Zeszły tydzień należał do najruchliwszych, a więc śpiewała Lipkowska artystka teatrów Petersburskich, powtórnie występowała Landowska i Hubermann, a w cyrku dwa razy śpiewał Sobinow.

Na 20 marca zapowiedziany jest koncert Turczyńskiego, laureata konkursu pjanistów w Petersburgu. Grał on już w Kijowie na jesieni, lecz krytyka i publiczność nie oceniła należycie przyszłego laureata i przyjęła go bardzo chłodno.

Opera w tym roku obyła się bez gościnnych występów i nie była zbyt interesującą, gdyż miejscowe siły są naogół dość słabe; wyróżnia się tylko Leliwa, który został zaangażowany na stałe do Kijowa.

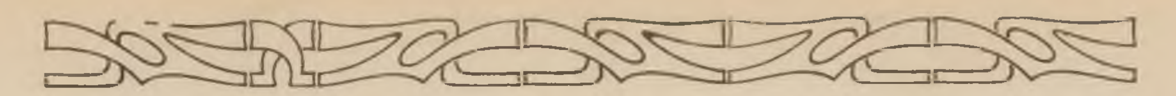
W zeszłym tygodniu dopiero występowała gościnnie znana śpiewaczka Marja Labia, dalej: Olimpja Boronat i baryton Formichi. Z powodu śródpościa wszystkie teatry są pozamykane i niema żadnych koncertów, tylko w operze wystawione będzie „Requiem" Verdiego z udziałem sił operowych.

Z nowych oper wystawiono w tym roku wprost z przepychem „Quo-Vadis" i Niziny" (Tiefland). *J. T.*



KRONIKA.

═ JUBILEUSZ. Wszechświatowa fabryka berlińska fortepjanów Bechsteina obchodziła w dniu 1 marca oryginalny jubileusz: wypuszczenia z zakładu 100,000-go z rzędu instrumentu. Jubileusz ten firma obchodziła bardzo uroczyście, a dla



upamiętnieniago poczyniła rozmaite fundacje na rzecz pracowników zakładu.

Fortepjany Bechsteina w ostatnich czasach wyjednały sobie palmę pierwszeństwa i są najbardziej polecane przez najwybitniejszych mistrzów gry fortepjanowej. Nie od rzeczy będzie też nadmienić, że prawie wszyscy pjaniści grywają tylko na Bechsteinie. Założycielem fabryki fortepjanów Bechsteina był Karol Bechstein (ur. 1 czerwca r. 1826, zm. 1900 r.), który po dłuższych studjach w pierwszorzędnych fabrykach niemieckich, angielskich i francuskich osiadł w r. 1856 w Berlinie i przu skromnych środkach zaczął wyrabiać własne fortepjany. W krótkim zaraz czasie instrumenty Bechsteina zaczęły zwracać na siebie uwagę mistrzów gry fortepjanowej i dzięki stałym ulepszeniom rozwój fabryki Bechsteina postępował w tak wysokim stopniu, że w r. 1897 Bechstein miał już 4 fabryki, które dzisiaj zatrudniają do 1000 pracujących. W fabrykach Bechsteina wyrabia się rokrocznie przeszło 4 tysiące fortepjanów i pjanin. Obecnie kierownikami i właścicielami fabryk są synowie Karola Bechsteina: Edwin i Karol. W Warszawie instrumenty Bechsteina są na składzie u pp. Hermana i Grossmana.

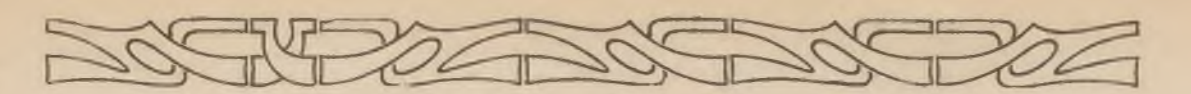
═ Z ZAGRANICZNEJ PRASY MUZYCZNEJ. Znakomite czeskie pismo muzyczne „Hudebni Revue" umieściło w marcowym zeszycie artykuł dr-a. A. Chybińskiego p. t. „Mieczysław Karłowicz". W znanym miesięczniku wiedeńskim „Der Merker" zapowiedziano pracę tegoż autora p. t. „Die polnische Klaviermusik der Gegenwart.

═ Z POLSKIEJ LITERATURY MUZYCZNEJ. Dr. J. Wł *Reiss*: Najnowsze prace nad historją muzyki polskiej („Biblioteka warszawska", zeszyt lutowy). Dr. Z. *Jachimecki*: Z najnowszych badań nad muzyką polską („Wiedza i postęp", zeszyt z 1 i 15 lutego). Najnowsze kompozycje K. Szymanowskiego („Czas"). Dr. A. *Chybiński*: Karol Szymanowski („Sztuka i krytyka", z 1 stycznia 1912 r.). Fraciszek Liszt („Sfinks", zeszyt listopadowy i grudniowy 1911 r.). Stare instrumenty muzyczne polskie („Czas").

═ PROF. JERZY LALEWICZ został zaangażowany na wielkie tournee artystyczne po Austrji i Niemczech na przyszły sezon. W programie znajdują się także większe kompozycje Karola Szymanowskiego.

═ Z AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI W KRAKOWIE. Dr. Z. Jachimecki odczytał na styczniowem posiedzeniu prace p. p. Wagner i Arteaga. Dr. A. Chybiński przedstawił na posiedzeniu lutowem IV, V i VI część pracy o „Tabulaturze Jana z Lublina", demonstrując swój odczyt przykładami wykonanymi na fortepjanie. Akademja uchwaliła wydanie zbiorowe tańców polskich z r. 1540 i 41 pod kierunkiem Dr. A. Chybińskiego. Powyższe części pracy tegoż autora ukażą się w III i IV zeszycie „Kwartalnika muzycznego".

═ NOWE OPERY: *Massenet* „Roma". W Monte Carlo wystawiono po raz pierwszy operę Masseneta, do której libretto napisał długoletni przyjaciel jego, Henri Cain, według powieści Aleksandra Parodiego „Rzym zwyciężony". Massenet nowy utwór swój nazwał „Operą tragiczną". Wbrew zwyczajowi do „Romy" Massenet skomponował uwerturę, która według opinji prasy należy do lepszych kompozycji i znalazła niezwykłe uznanie. Akcja rozgrywa się w Rzymie w 264 roku przed Chr., gdy odwieczne miasto zawikłane było w wojny Punickie, a okrzyk: „Hannibal ante portas„ grzmiał dokoła. Senator, Fabius Maximus, ostrzega zrozpaczonych Rzymian przed tchórzliwem poddaniem się, a gdy wielki kapłan Lucius głosi, że bogi srożą się, bo świątynia Westy została skalana, Fabius żąda bezwzględnego ukarania winnej kapłanki. Jest to jego własna synowica, Fausta, która oddała się oficerowi legionów. Lentulusowi. Niewolnik gallijski, Vestapor, chcąc zaspokoić żądzę zemsty nad Rzymianami, pragnie zakochanym ułatwić ucieczkę. Zamiary te jednak odkryto i Fausta, odważnie przyznawszy się do winy, przyjmuje wyrok śmierci senatorów. Naprózno Postumia, babka jej, która w dramacie jest usymbolizowaniem starej Romy, błaga senatorów o łaskę; a ponieważ nie chcą jej udzielić, pragnie więc osłodzić wnuczce los śmierci głodowej i zabija ją sama sztyletem. Zaledwie Fausta skonała, rozlega się fanfara zwycięska wojsk rzymskich. Opera, jak piszą dzienniki, wywarła głębokie wrażenie. Massenet wprowadził poraz pierwszy chór a capella, jako intermezzo nastrojowe przed końcowym aktem. Pieśni, duety i chóry są melodyjne i doskonale ilustrują tragizm libretta. Nowa opera Masseneta podobno uwieńcza dotychczasową twórczość jego wybitnie pięknem dziełem. Jak donoszą gazety zagraniczne premiera w Monte



Carlo była prawdziwem świętem narodowem. Obecny autor wywoływany był bez końca i gorąco oklaskiwany przez obecnego księcia Monaco.

Eugenjusz d'Albert: „Podarowana żona". Eugenjusz d'Albert przygotował nową operę komiczną, do której libretto dorobił mu Rudolf Lothar. Pierwsze przedstawienie opery odbyło kię w tych dniach w wiedeńskim Hofoperntheater. Treść opery, zręczna bardzo, przypomina trochę „Siostry" Fuldy. Beatrycza i Felicja są do siebie łudząco podobne, tylko jedna jest potulna i łagodna, druga zaś energiczna i samodzielna, to też uciekła z domu ojcowskiego z aktorem, wkrótce jednak za niego poszła i została sławną aktorką. Beatrycze pojął za żonę oberżysta Antonio, który ją zadręcza zazdrością i czyni przez to nieszczęśliwą. Rzecz dzieje się we Frascati. Felicja przybywa po kilku latach z trupą aktorów, których dyrektorem jest mąż jej, aby przebładać ojca. Dowiedziawszy się o nieszczęściu siostry, postanawia jej przyjść w pomoc i „poskromić zazdrośnika". Dopomaga jej do tego podobieństwo siostry. W drodze aktorzy dowiedzieli się, że zapowiedziany przyjazd pana włości, gdzie Antonio jest oberżystą, odłożony został do jutra, bo mu koń okulał. Dowcipna Felicja postanawia z tego skorzystać. Wysyła na noc do klasztoru siostrę, przebiera się w jej suknie, męża swego namawia, aby odegrał rolę pana włości, którego tu nikt nie zna, przybył i zalecał się do niej. Dyrektor trupy chętnie przyjmuje na siebie rolę; Antonio podejmuje pana winem i patrzeć musi nietylko na jego zalecanki do żony, ale i pozwolić się wysłać do piwnicy. Gdy za powrotem znajduje „żonę" w objęciach pana, wściekły i zrozpaczony, ofiarowuje mu ją, dawnym obyczajem, który kazał uczcić pana włości tem, co się miało w domu najgodniejszego. — Wkrótce cała mistyfikacja się odkrywa. Antonio jest ukarany, ojciec przebacza Felicji, Beatrycza wraca do „poskromionego" męża. Muzyka d'Alberta ilustruje charakterystycznymi leitmotywami osoby i sytuacje, lekka jest, żywa, skomponowana z wielką rutyną, w miarę komiczna, łatwo w ucho wpadająca, stanowi dobry nabytek repertuaru muzyki liryczno komicznej. Opera doznała życzliwego przyjęcia publiczności i krytyki.

WARSZAWA.

MARJAN PALEWICZ barytonista, występuje obecnie z olbrzymiem powodzeniem we Włoszech w jednym z największych teatrów **„Grande di Brescia** w operach **„Krzysztof Kolumb** (partja tytułowa) Aida **(Amanastro)** i w **Romeo i Julji** i zjednał sobie nadzwyczajne uznanie krytyki, która wyraża się z entuzjazmem o głosie, szkole i talencie scenicznem naszego rodaka i porównywa go z kilku najwybitniejszymi barytonistami obecnej doby a więc z Amato Kaschmanem i Giraldonim, jako jedynymi, którzy dzięki swoim wspaniałym głosom i warunkom mogą śpiewać jedną z najwspanialszych i olbrzymich partji jak Krzysztof Kolumb.

Dięki energicznemu kierownictwu W. O. S., interesującemu się naszemi artystami zagranicą, nasza publiczność będzie miała sposobność na jednym z najbliższych koncertów usłyszeć i ocenić ten pierwszorzędny i tak świetnie zapowiadający się talent polskiego śpiewaka. P. Palewicz wystąpi na estradzie naszej Filharmonji tylko raz jeden d. 24 b. m.

P. ADAM FURMAŃSKI członek W. O. S. kierownik polskiej orkiestry dętej, został zaangażowany na sezon letni do Łodzi (park Helenów) z orkiestrą składająca się z 35 osób, do której należą wyłącznie polacy. P. Adam Furmański podczas ubiegłego lata popisywał się z swoją orkiestrą w Dolinie Szwajcarskiej.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof, Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Pszygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie 2½ - 3½.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepianowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Billig Teodor (skrzypce) ul. Boczna Snopkowskiej.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,